

タデウシュ・カントルの劇作品と 能（『葵上』、『清経』）に描かれた 死の表象と反復

番 場 寛

はじめに

タデウシュ・カントル Tadeusz Kantor (1915-1990) の全ての劇作品には、一躍彼の名が世界に知れ渡った代表作『死の教室』という題が象徴的に示しているように、「死の表象」が溢れている。その「死の表象」自体がカントルの劇には反復されていると共にその「反復」自体が演出技法として際立っている。

また、カントルの劇の本質を理解しようと努める時、我が国にも同じく「死の表象」に溢れた舞台芸術作品として「能」があることに気づく。カントルは能を口にしたことはあるが、時代的にも地理的にも殆ど影響関係はないと思われるカントルの劇作品と能をそれぞれに描かれた「死の表象」を探ることによって共通点と差異が際立ちそれぞれの表現形式の本質が浮かび上がるのではないか。

ところで、ジャック・ラカン¹は、死というものは表象できないものであり、人はそれが何であるか知らないと言っている。死そのものは表象できないとしてもカントルの劇には死が至る所に現れている。まず、そうした劇作品を創るに至ったカントルの略歴を見てみよう。

略歴

タデウシュ・カントルは1915年に、ポーランド、クラクフの東約130キロにある、ヴィエロポーレという村に生まれた。1925-33年にはクラクフ美術大学で絵画と舞台美術を学んだ。(1938年に学生クラブの人形座を創設し、そこでメーテルリンク作『タンタジルの死』を上演。)

1942年 ドイツ占領下のクラクフで若い画家たちと前衛的で実験的な地下劇場

を結成し、ひそかに活動をした。

1944年 地下劇場でヴィスピャンスキ作『オデュッセウスの帰還』の演出と舞台美術を担当する。

それ以後舞台美術家として活動ののち1948年にはクラクフ美術大学の教授に任命されるも、翌1949年に厳重な社会主義リアリズムを押しつけられたことに反発し、公式な文化活動への参加を拒否したことで、大学の教授職を解雇される。

舞台美術家としての活動の後、1955年にマリア・ヤレマとともにクラクフに「クリコ2」という劇団を結成する。

（途中かなり省略する。）

1975年 クラクフのクシュトフォリ画廊で『死の教室』初演。

「死の演劇宣言」。

1980年 フィレンツェでイタリア人俳優と『ヴィエロポーレ、ヴィエロポーレ』初演。

1982年『死の教室』を利賀村の利賀フェスティバル、東京のパルコ・パート3で上演。

1990年『私は二度とここには戻らない』、『くたばれ！芸術家』を東京のパルコ劇場で上演。

12月8日に『今日は私の誕生日』の練習の演出をしていて急逝した。²

本稿では、カントル劇における「死の表象」を考察するにあたって以下の4つの側面から考察したい。

1 自身の伝記的事実における死

これは、劇中に描かれた父親の死、伯父の死があげられる。

2 歴史的な死

実際に起きた戦争での死があげられる。

父親の死は自伝的であると同時に歴史的でもある。

3 劇の時間内の死

『くたばれ！芸術家』では何度も自ら絞首刑にかかる若者が出てくる。

4 「現実」の時間におけるカントル自身の死

『今日は私の誕生日』でのカントル不在の椅子がそれに当たる。

それは『葵上』の葵の代わりに置かれた着物と同じく、不在であることで逆説的に存在を表す。

勿論これらの「死の表象」としての4つの側面はお互いにかみあっており、厳密に分けられる訳ではない。

また、カントルの作品を観て気づくことは、その「死の表象」が必ずと言って良いほど「反復」されていることだ。

このような視点に立ち、まずカントルの自伝的な作品、『ヴィエロポーレ、ヴィエロポーレ』から反復される箇所を検討する。

1. 『ヴィエロポーレ、ヴィエロポーレ』に見られる 「死の表象」と「反復」

この作品にも他の作品と同様に、音楽や動作や台詞などに極めて執拗な反復が見られる。この劇において反復される台詞としては、双子がそれを何度も繰り返す場面が指摘できる。

また、劇中での、カントルの父であるマリア・カントルの結婚式の場面では、父親はまるで機械仕掛けの人形のように神父の言葉を反復する。自分の生の原因となった両親の結婚式を戯画化していることに驚かされる。

ところで、この作品で何度も繰り返される動作や反復して流される音楽が時間的な反復だとしたなら、空間的に同じものが併置される現象は、仮に「双数性」と呼べるであろう。カントルの劇にいつも登場人物として現れる双子はそれ自体がこの「双数性」に当てはまる。

ベッドに括りつけられた司祭とマネキン

ベッドには司祭である伯父が寝かされており、その裏側には彼そっくりのマネキンが括りつけられており、手で回すと反転する仕掛けになっている。カントル自身は、これは生と死は常に隣り合わせになっていることを示していると説明している。

これは、ベッドに寝かされた「死者？」が手脚を交互に体操のように動かす動作を繰り返すのを見た兵隊の一人が物差しを持って近づき、折れる脚の動きと同じ動きを物差しで真似る場面である。

次は双子が人間とそのマネキンが並べられたものを見る場面である。

二つの椅子に人間とマネキンが並んで座っている。双子がそれを見て一方が本物で他方が偽物だと言い、どちらが本物か確かめようとする。マネキンの方を動かすと人間がその動きを真似る。双子のうちの一人が、マネキンの顔の向きを変えたり、片脚を手で持って上げさせると、横に座っているマネキンそっくりの人間も、同じ動きをする。しかし、双子のうちの一人がマネキンの帽子を取ったところで同じ事を、マネキンを真似ている人間は出来ないという落ちで終わる。ここで笑いを誘うのは普通、人間そっくりに作られたのがマネキンなのにそれを真似るのが人間だという点である。

最後の場面の説明

劇の最後は『ヴィエロポーレ、ヴィエロポーレ』のクライマックスである。それまで何度か繰り返された讃美歌の流れる中、今までの登場人物が集合し、運び込まれた二枚の粗末な板が白い布で覆われることでテーブルに変わり最後の晩餐を行う。後ろに磔刑も置かれる。その讃美歌が消えるか消えないうちに同じく何度も流れていた軍歌が流れる。兵士の行進が行われたかと思うと突如「殺人カメラ」と呼ばれる機関銃に変身したカメラが銃弾を発し、兵士を打ち殺す。

この劇で何度も登場する兵士に興味を惹かれる理由について、カントルは「愛国心とも、反軍国主義とも、政治的、社会的あるいは他の何らかの計画とも無関係である」と断言する。彼が軍隊に興味を惹かれる理由は、もっぱら形式的芸術的な性格からだ³と説明する。とくに行進中の軍隊がその厳しい軍規によって市民＝観客から切り離された状況は、死の状況とも言えると述べている。

こうした『ヴィエロポーレ、ヴィエロポーレ』における反復をまとめると、次のようになる。

『ヴィエロポーレ・ヴィエロポーレ』における「反復」

- 1 題名における「ヴィエロポーレ」というカントルの生まれた町の名の反復
- 2 自伝的な作品における実人生の演劇による反復
- 3 時間的な反復
 - ・登場人物の台詞、動作・行為の反復
 - ・音楽（讃美歌、軍歌、手回しオルガン）の反復

4 双数的（空間的）な反復

- ・双子の登場人物、登場人物と道具（物差し）の動き
- ・登場人物とマネキン
- ・写真（現物のコピーであり、絶えず死んでいく過去）

こうした反復の特徴は、カントルの他の作品ではどのように現れているのだろうか。次の章から、他の作品においては「反復」が「死の表象」とともにどのように現れているか考察する。

2. 『死の教室』における「死の表象」と「反復」

年代的には他の4作品に先駆けて上演された『死の教室』における反復をこれから分析するのは、以下の2点において特異な反復が際立っているからである。

日本では、1980年に利賀村と東京のパルコパート3で上演された『死の教室』は日本人の観客にも未曾有の衝撃を与えた。まず驚かされたのは、登場人物の姿である。今にも倒れてそのまま息絶えてしまいそうに見える老人達がおぼつかない足取りで教室に入ってきて回る。それだけでも奇異な光景であるのに、みなそれぞれ背中に子どものマネキンを背負っている。それに続く場面からそれは各自の幼年時代の姿だと分かる。

すでに死者なのか分からないが老人の姿で子どもの生徒の言動を滑稽に演じる。日本語に訳された台詞を見ても、劇全体における台詞の繋がりは分からない。それでいて最後まで観客には衝撃は弱まることなく伝わる。

アンジェイ・ワイダによって映画化された作品の台詞を関口時正氏が全て翻訳したもの⁴を見ても全体の繋がりは殆ど意味不明である。この作品に見られる「反復」を「死の表象」との関係において説明したい。

言語の反復と破壊・自壊

この作品にはカントルの他の作品においてはあまり見られない特徴がありその一つは意味不明の単語や文章が反復され、それが次第に自壊していく点である。

『死の教室』で行われる言語レベルの反復については以下のように説明されている。

「さらに、あるレッスンあるいは幾つかの詩句を（学校風の、機械的で、感情のこもらない、重い、単調なただ暗記された、機械的に）読み上げるようなやり方が存在する。

適切なある表現がこの実践を示している（たとえばある祈りや詩を機械的に暗唱する）。この方法には「吃音」の瞬間、記憶の中に探し求める、ある忘れられた断片、休息、何としてでも埋めたいと欲する空虚の瞬間がある。

そして再び最良の方法は反復することである。⁵」

語や文の反復はそれを強調するためではなく、反復するにしたがい、それが自壊したり、あるいは、自壊しないままある物質のように時間と空間に置かれたりすることで無意味化していく。敢えて言えば「言語の死」になるのではないか。

死亡通知書の多量配布

第一次世界大戦の兵士が多量の死亡通知書を抱えて入ってきてそれを配り始める。それが空中に舞い、人々がそれを手にする。その多量の死亡通知書には同じ名前 JOSEPH WZDZDAGIEL が書かれている。めいめいがスラブ語でその名を読む。そしてしまいには老人達はその死亡通知の紙でカードゲームを始める。⁶これは、空間的な反復と言えるであろう。

この前に登場人物が死者の名前を列挙して発音していく場面があるが、合計108名にも上る名前の列挙である。⁷

ここにおいては、登場人物が名前を列挙していくという時間的な反復と、同じ名前の死亡通知のカードを大量に配布するという空間的な反復とが、共に死亡通知という目的でなされていることに注目したい。

機械の使用

カントルの他の作品でも器具や機械は使用されるが『死の教室』においては「機械」としての特徴が際立っている。それらは「家庭的な機械」と名づけられている。

老人たちによって「教室」で演じられる行為というか「遊び」は子供じみた暴力的なものとなる。板がVの字形に組み合わせられた上に人が両足を載せられ、

開いたり閉じたりを繰り返す「出産機械」と命名された機械や、その前に置かれた中に小さな木のボールが二個入れられており、機械的に揺れるたびにそれがぶつかる音がする「揺りかご機械」など、登場人物の動きが機械的に反復されるだけでなく、文字通り機械そのものが反復運動を繰り返す場面もある。これらの機械は意志や生命を持たないのに動いているという不気味さがある。

では、カントルの他の作品におけるこうした機械の使用はどのような意味を持つのであろうか。機械は、複雑でなく、単純な構造であればあるほど「反復」の動きをする。「出産機械」と「揺りかご機械」は意志を持たない動きとして反復される。動いてはいるが生物ではない死んだ物体として存在しているのである。

3. カントル作品に見られる反復強迫

では、カントルはなぜこれほど執拗な反復を自伝的な作品で繰り返したのであろうか？

まず浮かぶのは、フロイトの「反復強迫」の概念である。フロイトは「想起、反復、反芻処理」の中で、心的興奮を軽減させようとするメカニズムの表れとして同じ事を「反復」する「反復強迫」について説明している。

「……そこでは被分析者は、そもそも、忘却され抑圧されたものを想起するのではなく、これを、身をもって演じるのである。被分析者は、それを想起としてではなくて、行為として再現する。つまり、自分がそれを反復しているとはもちろん知らないままに、それを反復するということである。」(以後下線は論者⁸)

またジル・ドゥルーズは『差異と反復』の結論において「病理学と芸術、常同症とリフレイン—すべての反復の共存の場所としての芸術」という見出しをつけて論じている。

「反復、それはパトス（受苦）であり、反復の哲学は、パトロロジー〔パトスの論理、病理学〕である。しかし、互いに絡み合った、多くのパトロロジーが存在し、多くの反復が存在する。強迫神経症患者が〔病的な〕儀礼的行動を、一回、

二回と反復するとき、あるいは彼が、一、二、三という数え方を反復するとき
―彼は、広がりにおける諸要素の反復を行っているわけだが。⁹」

ところで、カントル自身は「反復」を「儀式」と関連づけて説明している。

「われわれがいまだ言及したことのない幻想の形而上学的な局面とは反復である。これを儀礼的行為と言ってもいい。¹⁰」

こうした何人かによって指摘された「反復」の特徴である「儀式的」というのはどういうことだろうか。

反復の儀式性について新宮一成は「強迫神経症は、ある意味で儀式のパロディのようなところがありまして、それは精神分析の観点から、非常によく言われております¹¹」と述べているが、これを「儀式は強迫神経症のパロディのようなものである」と言い換えることはできないだろうか。パロディとは前テキスト prétexte の拘束の強さそのものを利用することで、その前テキストから最も自由になろうとする表現行為と言えよう。強迫神経症の強い強迫からの解放を求めて行為として敢えてそれを繰り返すのが儀式的行為ではないだろうか。

スラヴォイ・ジジェクはフロイトの「死の欲動」という概念について次のように説明している。

「ここで忘れてはならないのは、「死の欲動」は、逆説的に、その正反対のものを指すフロイト的な呼称だということである。精神分析における死の欲動とは、不滅性、生の不気味な過剰、生と死、生成と腐敗という（生物的な）循環を超えて生き続ける「死なない」衝動である。フロイトにとって、死の欲動¹²といわゆる「反復強迫」は同じものである。」

ジャック・ラカンとは、「反復」について、シニフィアンとしての行為の反復が主体を形成すると同時に「対象 a」を生じさせると述べている。さらに、『精神分析の四基本概念』では、チュケーと名づけた、「現実界との出会いそこね」¹³を「反復」の一つの型として紹介しているのだが、このカントルの劇において執拗に繰り返される「反復」が、その現実界との出会いそこねであるとしたな

ら、その現実界というのはどのようなものであろうか。それは生きている限り、その背後で生を脅かすことでその生を支えているが、生きている限りそれに出会うことはない「自らの死」ではないであろうか。それに出会うことを目差す言動を劇において強迫神経症者のように繰り返したカントルは、奇しくも『今日は私の誕生日』という作品の練習の演出中に急逝したのであり、最後に彼は自らの死に出会ってしまったのである。

4. 『私は二度とここには戻らない』に見られる 「死の表象」と「反復」

ここでは、先ほど述べたカントルの死の表象が最も顕著に表れている作品として生前に上演することのできたものとしては最後の作品となってしまった『私は二度とここには戻らない』を分析する。

この劇の始まりでは、登場人物は動かず、カントル自身がオフの声でこの作品の状況を説明する。

「ある酒場に入るが、そこには長年にわたって彼が創作してきた登場人物たちが居る。今やカントルとその登場人物たちは出会うがそれはポーランドの『死者の日』に最後として会うのだ。何年もの後もう一度私は彼らに会う。

みんな人生によって墮落し蝕まれた最下層から生まれたのであり、貧しかった。

みんな死んでいる。かれらは『最後の審判』のためにであるかのようにその酒場にやってくるであろう。

それは、我々の運命、我々の希望、我々の地獄と我々の天国、我々の世紀末の『崩壊』に対する我々の熱狂の証人となるためである。

私もまたこの際、『罰を受ける』ことを疑っていない。¹⁴」

登場人物の紹介に続き彼らの演技が説明される。

「しかるべき所にいる唯一の者は女中で、この娘は肉の快樂のために汚れた

何でもするよう使われる。その最下層から『ガス室に向かって行進する人たちの歌』を歌い出し、それが『約束の土地』の象徴となるとき。すぐに彼女は栄光の瞬間を手に入れるであろう。¹⁵」

この作品において歴史的・伝記的事実と演劇的出来事が交差する場面がある。それは、ユリシーズの帰還の説明と父の死について語られる場面である。

ここではまずユリシーズの声で「私はユリシーズ、イタケ島の領主である」と繰り返され、女中が「44年の1月24日の夜、ユリシーズは彼のイタケであるクラクフに戻ってきた」と語る。

ノックの音に女中が戸を開けると、縛られたマネキンが突然押し出されて現れる。カントル自身は、そこに流れるのは登場人物としての父親の声だと説明している。

その声は「私は44年の1月24日に死んだ」と語る。

「同じ日。そして次に直ちに、死の収容所 Camp de Mort の行政の公式発表」があり、ドイツ語で「我々は、マリアン・カントルが44年1月24日に心臓発作で死んだということを告示する。親衛隊、ルドルフ・シュタムにより署名」と流れる。¹⁶

これはどう解釈すべきであろうか。劇の中では酒場の主人が他の登場人物によりユリシーズの服を着せられている。そしてクラクフが、神話のユリシーズが帰還したイタケ島になぞらえられている。父親はユリシーズに殺された人物のひとりになぞらえられているのだろうか。

ドイツ語でナチス親衛隊の名で死がつけられていることでカントルの父親はアウシュヴィッツ、つまりオシフィエンチムの収容所で死んだことは事実だが、実際は心臓発作ではなくて殺されたいと言われているが正確なことは分からない。

ここに見られる「父親の死」はさきほど述べた3つの「死の表象」という側面が重なり合っている。つまりカントルの自伝的な事実であるがそれは歴史的な死でもあり、また劇作品として縛られたマネキンをして具象化した劇中の死でもある。

さらに、先ほど検討した父親の死の場面とは別な場面でカントルの父親を彷彿させる場面がある。それはカントル自身のマネキンと花嫁との結婚式の場面

である。

この結婚式の場面は、『ヴィエロポーレ・ヴィエロポーレ』の両親の結婚式の場面を彷彿させる。『ヴィエロポーレ・ヴィエロポーレ』では父親も母親もマネキンのように動くが、『私は…』ではカントルは本物のマネキンであり、花嫁は人間なのにマネキンという設定である。フロイトの説明する3つの「同一化」のうち、愛する父への同一化なのだろうか。

次にこの作品にみられるカントルの「アンバラージュ（梱包）」という方法について考察する。それは劇の最後で、全ての登場人物が倒れて死んだ後、黒い布で包まれる場面である。

十字架が上に残るのは全員が死んだことを表すのだろうか。カントルは自分の舞台に載せるのは「最下等の現実」であると繰り返していた。この劇の最初にも「全ては貧しく、最下層から生まれており、墮落し、人生によって蝕まれていた¹⁷」と語っている。

アンバラージュとはそうしたものを全て包み込むもの、いわば埋葬としての役割を果たしている。劇の最後で女中がその覆いを取り一人ずつ外へ出していくのは、劇の外とも言えるし、作者としてのカントルに代わって登場人物たちを鎮魂しているとも思われる。

自己引用という手法

この『私は二度とここには戻らない』には、『死の教室』『ヴィエロポーレ・ヴィエロポーレ』『くたばれ芸術家』等の過去の自分の作品が引用されている。これも反復の一つの方法である。

次にカントル自身の死について述べたい。これはもはやカントルの意図的な演出の結果ではなくて、12月8日急逝した現実のカントルの死のことだ。これは『今日は私の誕生日』の初日を明日に控えた日のリハーサルをしていた日の出来事である。映像として残っているのは、彼の死後に上演された時の映像だが、カントルが生きていれば座っていた椅子はそのまま置かれている。

この場面に映っている男はカントルの自画像であり、カントル自身の声が流れて自画像の男がそのカントルの言葉を反復する。カントルの指示では、その自分の自画像が彼自身を見つめることになっているが、彼が亡くなった後では椅子があるばかりだ。また絵から抜け出した自画像の足元には中に人が横たわ

っているアンパラージュ（梱包）作品が置かれている。

マネキンと能面の意味（不気味さの起源）

最後にカントルの劇の考察を次の章の「能」の考察へと繋げるために二つの芸術様式の共通点として、マネキンと能面をあげたい。カントルが実際に能を見たかどうかは分からないが、知識として能という演劇形式があることは知っていたことが1989年のインタビューから分かる。

能では必ず幽霊なり亡霊なり、生き霊なり死者が出て来ているにも拘わらず、不気味と感じられることは少ないのだが、それでもはっきりと不気味と感じさせるものに能面がある。カントルは自分が劇で使用するマネキンについて以下のように述べている。

「マネキンの出現は私の内部で次第に強固になって行った確信と合致している。それは、生の不在と死への依存すなわち外観、空虚、そしてあらゆるメッセージの欠如による以外に生は芸術のなかで表現されることはないという確信である。だから、私の演劇では、マネキンは死と死者の置かれた運命から出てくる激しい感情を具現化し、それを観客に伝えるモデル—生きた俳優のモデル—¹⁸にならざるを得ない。」

ここで注目したいのは、面もマネキンもそれは「死んでいる」つまり「生が不在であること」を表しているという点では空虚であり、「あらゆるメッセージの欠如」であるとカントルは述べている。能面の場合は類型化された最小限のメッセージを保持しているが、それでも生身の人間の顔に比べればマネキンと同じくメッセージは欠如している。

しかしそのメッセージの欠如こそが逆に「生を芸術の中で表現することができるのだ」と考えた点にカントルの特異性があり、能面が見る者に与える内面の豊かさと同じところに起因するのではないかと思われる。

5. 能における反復

能の謡においては頻繁に同じ言葉が歌として反復されることにまず気づかされるが、他の側面でも反復は指摘できるであろうか。

「能における反復」というフランス語で書かれた論文の著者であるサバティエ・オレリアンが指摘する「能における反復」とは二つの視点のもとに説明されている。その一つの「演劇的反復」というのは、世阿弥が著作で唱えている「反復」であり、それは父である観阿弥の教えを忠実に守ろうとする姿勢であり、「主要な所作を永遠のものにし、常に猿楽の起源に立ち戻ることが重要な¹⁹のである」という考えに基づいている。

オレリアンによれば、それを顕著に表しているのが、世阿弥が『花鏡』で述べている「初心忘るべからず」である。その理由は、初心を忘れるということは、またその芸を始めた出発点の時点に戻ってしまうことだからだ。それをオレリアンは「役者は自分の出発点に戻ることもむしろ『出発点を更新すべきであり』、絶えず反復すべきである²⁰」と言い換えている。

さらにオレリアンは役者がすべき反復だけではなく、世阿弥の著作に記述のレベルで見られる「強調」と「こだわり」の表現の「反復」についても指摘している。

オレリアンが能における反復として挙げる第二点は、「形而上学的反復」である。彼によれば能は、日常的な時間と空間の外へ出て、「神話的な時間」の中で演じられるものであり、「能という劇は神話的時間、宇宙発生論の反復の中で実現された創設の動作の表象でもある」。この神話的時間という反復は、世阿弥が『風姿花伝』の中で申楽の起源としている神楽である。その神楽²¹というのは天照大神が天岩戸に隠れたとき彼女を外に出そうと舞ったものである。

つまりオレリアンは、能の神楽という原初の踊りの人間的な水準の反復であり、その発生時に常に回帰しようとする運動を「形而上学的反復」と見なしている。その発生時にある根源的なものを、彼は「淫らなもの」という言葉で表しており、能の特異性はその「淫らなもの」を敢えて面や動作により隠すことにより逆に観客の意識に喚起しようとしている点にあると思われる。

オレリアンの説で両義的に思われるのは、能において面をつけて演じなくてはならない最大の理由である「淫らなもの」を隠すことによってそのものを描くと主張する点である。別の箇所ではオレリアンは以下のように述べる。

「実は、恐らく、淫らなものは演劇的幻影を断ち切りかねないすべてのもの、面を着けた奇妙な服装をした役者たちが展開し、更新しなければならない能と

同様に、終わりや死の運命にある人間の舞台の部屋の現実を観客を連れ戻しかねないすべてのものにある。(……) 能という見世物は再生の機会である。人は死すべきものであるという自分の条件を一時的に離れるのである。²²」

このオレリアンの能における「淫らなもの」を隠蔽することに努めるべきという視点に対し、カントルの劇においては、むしろ逆に積極的に暴こうとしている点を指摘できると思われる。マネキンは明らかにマネキンとして示されるだけでなく、人間までもマネキンのようになりかねない場面も描かれていた。

「このように世阿弥の論説では能は反復の劇であることを示している。形式的、テキストの反復は形而上学的秩序の反復を反映している。²³」

こうしたオレリアンの「能についての反復」論は具体的にこれから分析する能の個々の作品に見られる反復を論じるには不十分であり、個々の作品に即してそこに「反復」が「死の表象」とともにどのように表されているのか分析したい。さしあたっては、論者が強く感銘を受けた2作品、『葵上』と『清経』を以上の視点のもとに分析したい。

6. 『葵上』に描かれた「死の表象」

能の数多くの演目の中でこの『葵上』に注目するのは、単に死の表象が描かれているだけでなくその描き方に以下に述べる特異性がある点である。その一つは題目が『葵上』であるのに葵上本人は最後まで登場せず、小袖で葵上を代用し、生き霊から怨霊となって登場する六条御息所が、その舞台に置かれた葵上の小袖に対し、生身の人間に対するのと同じ動作をするという象徴主義である。

それは『今日は私の誕生日』におけるカントルの不在と似ている。『今日は私の誕生日』では現実のカントル自身の急逝というアクシデントの結果とはいえ、カントルが劇中の人物として座るはずだった椅子だけが、舞台に置かれてそこに彼が座っているかのように劇が進行する。ひとりの登場人物が「なぜこんなに悲しいのかしら」という台詞をフランス語で何度も繰り返した後、次々と登場人物が現れ、カントルが座っていた筈の誰も座っていない椅子に向かっ

て言葉を掛けては通り過ぎていく場面は「葵上」の小袖の使い方と同じだと思われる。『葵上』では、嫉妬にかられ生き霊から怨霊となった六条御息所が葵上を打つ場面が小袖を対象として象徴的に演じられる。

能においては頻繁に死者の霊が登場するが、この作品のもう一つの特徴は生き霊が怨霊となって登場する点である。生き霊とはその霊の主体が人間としてまだ生きている存在であり、現実には生きている人間とその霊が、分裂して存在する点に特徴があるが、能の『葵上』においては、巫女の梓弓による「口寄せ」という形で舞台に登場するのは生き霊であり、怨霊のみである。その怨霊が生きている人間を病にかけるという形で、悪い影響を実際に与えるという点に特徴がある。

最後に仏教の力でその霊を成仏させることが出来る点は、能の数多くの演目の終わり方の定型を守っているが、ここに至って怨霊が成仏するとはどういうことかという疑問は解消されない。

この仏教による救済という、能ではよく見られる終わり方は、当時流布している仏教の影響力の強さを評価すべきか、それとも当時の観客の意識を配慮した演出の現れとみるべきなのであろうか。

六条御息所は、葵上との車争いで敗れた屈辱感が辛いのか、その時点で光源氏の寵愛を受けている葵上に対する嫉妬心で苦しんでいるのか、それともそうした嫉妬心を抱く自分の心の醜さを見つめることで苦しんでいるのか、あるいはそうした全ての感情に苦しんでいるのかと、観客にその苦しみを伝えることができる演出になっている点で秀でた作品となっている。

この演目においても霊は生きている人間と同じ意志と感情を持っているが、それだけでなく生きている人間に身体的に働きかける事が出来る存在であることが確認できる。

7. 『清経』に描かれた「死の表象」

これは源氏との海戦において追い詰められた平清経が自害したのちの話である。清経の妻のもとへ淡津の三郎（ワキ）が清経の形見の髪を持って訪れる。しかし妻は夫が一生添い遂げようと誓った約束を破り、殺されたのではなく自害したことに納得できず、清経の生前にも一度あったと推察される、贈られた髪を手向け返すという動作を²⁴ここでも「反復」する。

この演目で特徴的なのは設定である。清経が妻と再会するのは妻の夢の中である。従って、精神分析的に夢を分析する手法に従って、「夢は願望充足である」というフロイトの指摘をそのまま当て嵌めれば、妻の夫に会いたいという気持ちと、生涯を契ったのになぜ自分を置いて自害してしまったのかという夫への非難の気持ちが、そのまま夢として現れたということで解釈は終わってしまう。

しかし夢の中という設定ではあるが、「死者」の描き方、「死の表象」という点から考えると、この演目の設定に着目することは重要である。観客にとっても妻と同様に、清経は死者としてすでに理解されており、妻はその死者と言葉を交わし、時に言い争う。「死者」はすでにこの世にいない存在であり、現実には想いを直接述べることはできない筈なのだが、それを「夢の中」という設定で出現させることでその「死者」に直接会うことができるという点で巧みな設定である。

現代語訳では清経は「歌に、『うたたねをして恋しい人を夢にみてからというもの、はなかない夢を頼りにするようになったことです』と詠まれています。その歌のように、わたくしも、あろうことか、夢を頼りにして妻の夢の中に現れてきたのです²⁵」と自分が妻の夢の中の存在だと認識している。

この清経が能舞台で実際に演じられる時にも特徴がある。それは清経が橋がかりに出てくる時の演出である。笛の音だけが流れる中、まるで静止しているのではないかというくらいゆっくりとした歩で清経は舞台の方に進んでいく。金剛流では「恋乃音取」と呼ばれる演出であり、笛の音が鳴っている間は進み、笛の音が止むと静止し、非常にゆっくりと進む。これは清経と妻の互いを思いやりながらもなかなかその二つの想いが交わらない様を空間的、時間的な動作として表していると言われている。

この演目の中心となるのは入水した夫を嘆く妻と、形見として託した自分の髻を受け取ることを拒否したことをなじる清経の非難の応酬であろう。この点について「その独自の作品世界とは、清経を「世の無常を深く悟得した人物」として登場させ、そのことに気づかず、なお現世的な思考にとらわれている妻との対立という展開のなかで、『思想としての無上』をテーマとしてかかげている点にある²⁶」という解釈もされているが、そうだろうか。清経が入水した一番のきっかけは神のお告げにより、未来に希望が持てないと思ったことで自ら自

害したのだから、武士としての名誉を重んじたのだと見なすべきだと思われる。

したがって、夫との愛の契りを貫きたかったという強い願望の発露としての妻の性愛的身体と、武士としての名誉を全うしたいという夫の社会的身体との対立が際立っている作品と言えるのではないか。

結 論

最初にラカンが「死は表象できない」と述べたことを紹介した。能の二つの演目で描かれた死者たちは、生きている者のように行動した。能のすべての謡が反復によって成り立っていることも確認した。これまで見てきたカントルの劇の登場人物は「死者」という設定であっても、誇張された機械的な動きではあっても生きている人間のように意志を持ち話す。しかし『今日は私の誕生日』では、生きていればカントルが座っていた筈の椅子が、何にも増して存在を主張していたように思われる。

またビルケナウの強制収容所跡にはガス室で殺された後焼かれた犠牲者の灰はすぐ近くの地面や沼にまかれ、現在そこには石碑が建っているが、死者たちの姿は勿論不在だ。それを知ることができるのはその石碑とそれを伝えるガイドの人の言葉である。

そこにもまさに死が表象されていると感じざるを得ない。つまり死とはそれを表象することはできないことを示すこと、それを生きている者に強く意識させることでしか描くことはできないのだと思われる。

注

タデウシュ・カントルの劇作品については、フランスの CNRS EDITIOS から出版されている *T.KANTOR LES VOIES DE LA CRÉATION THÉÂTRALE 1, 2* を使用する。以下の注においてはそれぞれ省略して *T. KANTOR 1*, *T. KANTOR 2* とする。

また、カントルの文化博物館となっている CRICOTEKA で発行している DVD 及び Youtube で公開されている映像の英語およびフランス語訳の台詞によって考察している。

能の作品については、以下を参照した。

監修 梅原猛、観世清和、編集委員 天野文雄他、『世阿弥 神と修羅と恋』、角川学

芸出版、2012年。『葵上』、『謡曲集 上』、新潮社に所収。『清経』、『謡曲集 中』、新潮社に所収。『世阿弥芸術論集』、新潮社

- 1 Jacques Lacan, *R.S.I. Séminaire* 1974-1975, Éditions de l'Association Freudienne internationale. 2002. Leçon du 8 avril 1975, p. 139.
- 2 主に、タデウシュ・カントル『芸術家よ、くたばれ！』鴻英良訳、作品社、1990年の年表を参考にした。
- 3 タデウシュ・カントル『死の演劇』、松本小四郎、鴻英良訳、PARCO 出版、1983年。p. 308.
- 4 2015年4月12日に行われた「タデウシュ・カントル生誕100周年記念レクチャー&シンポジウム」（加須屋明子主催）時に京都市美術館の前庭で上映時に配布された。
- 5 *T. KANTOR 1*, p. 121.
- 6 *ibid.*, p. 145.
- 7 *ibid.*, pp. 144-145.
- 8 フロイト「想起、反復、反芻処理」、道簾泰三訳『フロイト全集13』、岩波書店 p. 299.
- 9 Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, puf, 1981, p. 371. ジル・ドゥルーズ、『差異と反復』、財津理訳、p. 430.
- 10 タデウシュ・カントル『死の演劇』, *op.cit.*, p. 298.
- 11 新宮一成、「儀礼とは何か—精神医学と精神分析の立場から—」、『教化研究』136号、2006年、p. 90.
- 12 スラヴォイ・ジジエク『ラカンこう読み！』、鈴木晶訳、紀伊國屋書店、2008年、p. 111.
- 13 Jacques Lacan, *Le séminaire Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seui, p. 54. ジャック・ラカン『精神分析の四基本概念』、小出浩之他訳、岩波書店、p. 73.
- 14 *T.KANTOR 2*, p. 75.
- 15 *ibid.*, p. 78.
- 16 以下の記述はDVD及び *T. KANTOR 2* の pp. 95-96の説明による。
- 17 *T.KANTOR 2*, p. 75.
- 18 タデウシュ・カントル『死の演劇』、p. 223.
- 19 サバティエ・オレリアン Sabatier Aurélien 「能における反復 La répétition dans

le théâtre nô」、『山梨大学教育人間学部紀要 第13巻』、2011年。

20 *ibid.*

21 *ibid.*, p. 326.

22 *ibid.*, p. 327.

23 *ibid.*, p. 328.

24 監修 梅原猛、観世清和、編集委員 天野文雄他、『世阿弥 神と修羅と恋』、角川学芸出版、2012年、p. 148.

25 *ibid.*, P. 152..

26 *ibid.*, p. 148.